



History through Peripheries

_Tobi Maier

For some time now the Glasgow-based, Irish artist Duncan Campbell has mined the image banks of Northern Ireland for his animated film collages, featuring footage of youth and sub cultures in the bleak suburbs of Belfast or excerpts from documentaries paying tribute to the life of human rights activist Bernadette Devlin. His latest work is a more playful homage to German artist Sigmar Polke. With recent exhibitions at the ICA and Hotel in London and the Kunstverein in Munich, Duncan Campbell's work is finally getting the attention that it deserves. On the eve of his solo exhibition at New York's non-profit Ludlow 38, Duncan Campbell took some time to speak about early radio experiments and his film works *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) and *Bernadette* (2008) and *Sigmar* (2008).

Duncan, you were born in Dublin and you now live in Glasgow, where you completed your studies after coming from Belfast. In Glasgow you have been involved with setting up the artist-run radio station "radiotuesday". Can you tell us a bit how this project came about?

There were three of us Alex Frost and Mark Vernon and myself. We were all at Glasgow School of Art together. Radiotuesday was born out of idleness after graduating; none of us was exactly bowled over with offers to do shows. It was very typical of projects happening in Glasgow at the time: the "do it yourself" ethos, the way that it crossed over between music and art. There is a very good music scene and also a small but good art scene in Glasgow. I was interested in the idea that we could actually put the technology to do it. For not much money you could set yourself up with the equipment to broadcast to most of Glasgow. We broadcast once a week – Tuesday – hence the name. At first we used to have to phone people and tell them to turn on their radios. As time went on we acquired quite a committed audience.

We had no editorial policy; we broadcast everything that anybody ever gave us. Of course there was a lot of music and mix tapes. But a lot of material that was much more challenging: long period of silence, field recordings. As time went on and we became more technically adept. As we did more broadcasts I developed a special interest in the spoken word. For example I discovered an underground newspaper from New York in the 1960's called the *East Village Other*. They released a sonic issue of the newspaper on vinyl. The idea is that it was like any other newspaper and that the sonic issue of the newspaper functioned as a document, as reportage. But on the other hand it was formally very experimental and exploded the notion of reportage. Also I liked Bertolt Brecht's essay on radio. What he had in mind was an interactive democratic form. At the time it was a radical idea. It seems quaint now in relation to the internet. When we were doing our broadcasts everything was going digital. I think now if you were set up a radio station it would be difficult to resist the temptation to do it on the internet. But it changes it from being something very geographically contained.

In some of your recent film works you explicitly deal with the recent past in Northern Ireland, through the depiction of urban reality in archival footage from the 1980's (*Falls Burns Malone Fiddles*, 2003) and in the "portrait" of Bernadette Devlin (*Bernadette*, 2008). What intrigues you about this particular socio-political constellation in Northern Ireland?

I need to make a distinction here though between the two works *Falls Burns Malone Fiddles* and *Bernadette* in that the two treat the socio-political situation very differently. *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) is situated in a very specific part of Belfast but it's parameters deal much more with youth sub-culture whereas *Bernadette*, deals with the political situation in a way that is much more familiar from the media. If I had made Bernadette

even 10 years ago, it would have been met with a very polarized reaction in either the Irish or British context. People would have either really liked or hated it, depending on their kind of political affiliation. But the political conflict was still very much alive then. It has also taken me some time to address this because I am not interested in producing rhetoric. But now that the violence is more sporadic I think that it's possible now for people to look at a figure like Bernadette Devlin, or McAliskey as she is now, and to have an appreciation for the political nuances that she and other people represented, as opposed to her story fitting into a monolithic struggle between Republicans/the IRA on the one hand and the British government and loyalists on the other hand. Her analysis of the situation was based much more on inequalities based on class as opposed to religion. This is still a radical position in Northern Ireland. Even in the context of the Stormont Agreement, which is supposed to settle all of these arguments, but in fact enshrines segregation, her analysis is highly relevant. But it is commonly accepted that with Republicans now part of the government, there is no longer a liberation struggle and that history has come to an end in that sense. Bernadette Devlin becomes like a frozen icon as a result of this.

Do you feel you have created a kind of tribute to "Mother Courage" Bernadette, the youngest ever female MP in the British parliament and Irish civil rights activist, when you were approximating yourself to the footage?

There were a number of things with *Bernadette* (2008) that I was quite keen to avoid. There are two common ways in which she is packaged or consumed. The first is as a "Mother Courage" figure: the plucky girl from mid-Ulster. All the issues that she has been dealing with become part of some vague triumph over adversity. I was keen to avoid this. The other way in which she is lumped in with all the other 68er's and associated with the "radical chic" of the time. The fact that all of the footage was shot on 16mm film really accentuates this. As she pointed out at the time: what was happening in Northern Ireland at the time had very little to do with students rioting over segregated dorms in Paris.

I have an enormous amount of respect for her and I wanted that to come across in the film but there are also other questions, in particular about my role in constructing the portrait of her, and about the possibility of containing even a short period of her career in a 38-minute film. I make no claim that the film is exhaustive and also to make it explicit that I was manipulating the material. Having said that, the material I had at my disposal is premeditated. It comes from television news sources and is already heavily edited. So Bernadette is a portrait based on the medias' take on Bernadette Devlin, which is not transparent at all. In fact this is something that caused her an enormous amount of irritation at the time. The media played up parts of her character, parts of the causes she espoused and played down others.

You said you tried to avoid portraying a certain image of Bernadette Devlin. How did you try to achieve that with the archive materials? How much did that work expand your cinematic language after *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) where you were working a lot with animation?

I think there were a number of ways: in *Bernadette* (2008) there are three distinct parts of the film, the beginning which is quite silent, which comprises of footage that I shot myself and also archival material of her. Even if people know a little bit about who she is before sitting down to watch the film I tried to defy their expectations by not immediately giving to the expectation of a very compelling fiery character. The mood is more quiet and contemplative. Part of the intention was to give the impression of something more subjective. This runs against the grain of most documentary film where any subjective feeling is conventionally concealed.

Then there is the narrator's voice, which comprises of a script that I partly wrote myself and partly stems from her autobiography. It has an interior quality and then there are of confusions of position from the first to the third person. The intention was to have quite a contrast between this and the archival footage. Instead of the film building up to some sort of conclusion or to achieve some sort of closure – "this is the definitive Bernadette Devlin" – the intention was the opposite i.e. to leave it pointedly open-ended.

How did you come across the archival footage from Northern Ireland that you have been appropriating for the film work *Falls Burns Malone Fiddles* (2003)? Who created these archives? Did you plan to bring the images to speak in a fusion of your own memory and imagination?

The archives where I found the material for *Falls Burns Malone Fiddles* were Belfast Exposed and Community Visual Images. They were set up to counteract Belfast's image as seen through the prism of the mainstream media – the very clichéd view of Belfast, of Wrangler jacketed youth throwing stones, or man in balaclavas, the British army patrols, etc. The idea was to work with teenagers in West Belfast with the intention to give a different view of life in Belfast. The archive was a by-product of this. The young people would go away and photograph what was happening in their lives. They were also encouraged to have a written component to go along with their photographs even if it was only a simple caption. In terms of the original intention it was a mixed success because a lot of the teenagers they worked with then happened to be on spot when 'events' happened. So they became de facto members of the press corps and went on to produce images for the organizations they were supposed to be working against in the first place. The idea for the voiceover in my film originated from these captions that went along with the photographs. I did not anticipate finding these at first. The captions were very existential in tone, "who am I?" and other questions teenagers might ask... Then there is also the obvious influence of Samuel Beckett in



this work, particularly from his novels. The idea of a self-conscious and doubting narrator, trying to convey a story they know nothing of. Trying to convince himself to take on different kinds of narratives all comes from Beckett. In that sense *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) is a series of false beginnings. The narrator never gets anywhere. I have been asked if this film is autobiographical but it isn't, however the images come from a time when I was a teenager so I can kind of relate to them in that way.

In your film *Falls Burns Malone Fiddles* (2003), the viewer encounters images of young people in the Northern Ireland of the 1980's, mixed with animations that blur this reality and this voiceover narration. The narrator, Edinburgh-born actor Ewen Bremner also introduces Becker. Which Becker are you referring to here?

Howard Becker is an American sociologist from the 1950-60's who studied deviance and sub-cultures in Chicago at the time. He became very important to the generation of sociologists in Britain in the 1970's who were writing about youth sub-cultures. He pioneered an observational approach to sociology-participant observation, where he would observe by becoming part of what was observing. He is somebody that features heavily in texts that I read in the relation to *Falls Burns Malone Fiddles* (2003), by writers like Stuart Hall. Towards the end of the film there is a section, which is a collage of quotations from these studies.

The narrator uses shorts like "the matrix within which subjects operate" or "question: 'what do you do?'" Answer: "Nothing" or "nothing much"'. What aim did you follow by spinning such a tight web of references?

The whole question & answer part of the film is not a direct quotation but is based on similar sets of questions asked to youths to find out how they spend their time. The culmination of the interrogation in *Falls Burns Malone Fiddles* is that somebody kicks over a bottle. This is the only thing that happens besides nothing happening. This is a personal reference, something that has very strong associations for me. Also the sound of bottles being kicked over and of glass breaking is a very recurring motive in punk and post punk music. In terms of to the "tight web" I was trying to be faithful to the kind of material that I was quoting from. The original source for the animation was, for example diagrams of traffic flow in a given city, which are in their own right, very beautiful. There is a certain kind of hubris at the heart of this kind of statistics animation. It is like another attempt to map certain things out, put a kind of grid over something that is not necessarily comprehensible in a rational way.

I am also interested in the technique of montage and animation that moves between your film and collage works. You often drag color forms and shapes across grainy black and white photography. What is your kind of intention when elaborating like this?

Particularly with *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) one of the things that I was interested in doing was to make the statistical animation, figurative. I think the animation is anthropomorphic anyway but particularly when it's removed from its original context. So for example the lines that are composited over a static urban scene might resemble a figure moving through space.

At points there is also a complete overkill of information. The viewer is confronted with an overabundance of information that is perhaps also refereeing to the "educated" viewer who is "analysing" The Troubles/working class environment and these housing blocks that you are showing us in that work perhaps today don't even exist anymore...

No, they don't actually. All of the photographs in the film were taken in and around the Divis Flats, which have since been knocked down. The Divis Flats in west Belfast was a housing scheme. It was a failure from the start because it was built so cheaply. It was also a microcosm of the troubles but I was keen not to let this overwhelm the piece. There is the idea of somebody imposing a kind of interpretation onto this environment and landscape but from a much more general sociological perspective. In that way, especially with Ewen Bremner speaking the narrator's part in an Edinburgh accent, it could be set in any number of cities in Britain or Ireland.

Looking at *Sigmar* (2008) your latest work on 16mm, which you have been showing at the ICA in London, at Kunstverein Munich and now here at Ludlow 38 in New York, I feel this body of works is introducing new aspects to your work. Can you say a bit about this homage to Sigmar Polke, why did it develop into this surrealist collage it is now?

I made *Sigmar* (2008) quite shortly after finishing *Bernadette* (2008) and in that way it was an antidote to *Bernadette*. *Bernadette* was extensively researched but ultimately I believe that the more complete the archive the more inconsistent and impenetrable it will become. The fact that *Bernadette* is not conclusive is the point of the film. My ideas for *Sigmar* were vague to begin with. I wanted to do something that was quite abstract using animation. I had some drawings by Polke that were going to feature so I decided to follow this through and to base the film on him. I like Polke's work but I know very little about him. I'm sure this is clear from the film, but again that's the point. The film is constructed from a hand full of fragments as opposed to vast amounts of research.



Da qualche tempo l'artista irlandese Duncan Campbell, che oggi vive a Glasgow, scandaglia gli archivi dell'Irlanda del Nord alla ricerca d'immagini per i suoi film-collage, che riprendono contributi sulla gioventù e le sottoculture delle desolate periferie di Belfast, o estratti di documenti dedicati alla vita dell'attivista per i diritti umani Bernadette Devlin. Il suo ultimo lavoro è un tributo più giocoso all'artista tedesco Sigmar Polke. Grazie alle recenti mostre all'ICA, alla Galleria Hotel di Londra e al Kunstverein di Monaco, la produzione di Duncan Campbell sta finalmente riscuotendo l'attenzione che merita. Alla vigilia della sua personale alla galleria no-profit di New York Ludlow 38, Campbell ci parla dei suoi primi esperimenti con la radio e dei suoi lavori su pellicola, *Falls Burns Malone Fiddles* (2003), *Bernadette* (2008) e *Sigmar* (2008).

Sei nato a Dublino e oggi vivi a Glasgow, dove hai completato gli studi dopo un periodo trascorso a Belfast. A Glasgow hai contribuito a fondare Radiotuesday, una stazione radio gestita da artisti. Puoi parlarci di come è nato questo progetto?

Il gruppo era formato da me, Alex Frost e Mark Vernon. Eravamo compagni di corso alla Glasgow School of Art. Radiotuesday è nata in un momento d'inattività post-diploma: nessuno di noi era bersagliato da proposte di lavoro. La radio aveva la tipica impronta dei progetti che nascevano a Glasgow in quel periodo: l'etica del "fai-da-te", la contaminazione tra musica e arte. A Glasgow, la scena musicale è molto vivace, e anche quella artistica è piccola ma stimolante. Era interessante la possibilità di sfruttare la tecnologia: per pochi soldi, potevamo procurarci l'attrezzatura necessaria a trasmettere in buona parte della città. Andavamo in onda, una volta a settimana, il martedì, per questo la radio si chiamava così. All'inizio dovevamo telefonare agli amici e pregarli di sintonizzarsi. A poco a poco, però, ci siamo conquistati un pubblico fedele. Non avevamo nessuna politica editoriale; trasmettevamo qualsiasi cosa ci mandassero. Naturalmente c'era un sacco

di musica e compilation. Ma arrivava anche materiale più interessante: intervalli di silenzio, registrazioni in presa diretta fuori studio. Con il passare del tempo, abbiamo acquisito una certa esperienza tecnica. Man mano che aumentavamo le trasmissioni, ho maturato un interesse particolare per la lingua parlata. Tra le altre cose, avevo scoperto un giornale underground della New York anni Sessanta, *East Village Other*, che aveva pubblicato un numero sonoro su vinile. L'idea era di concepirlo come qualsiasi altro giornale: l'uscita sonora si poneva come testimonianza, reportage. D'altro canto, però, la forma era molto sperimentale e finiva per scardinare il concetto stesso di reportage. Mi piacevano anche i saggi sulla radio di Bertolt Brecht. Il nostro era un modello interattivo, democratico. All'epoca era un'idea radicale, anche se, ormai, di fronte alle possibilità di internet, appare risibile. Proprio mentre noi trasmettevamo, stava avvenendo il passaggio al digitale. Penso che se dovessimo fondare una stazione radio oggi, sarebbe difficile resistere alla tentazione di metterla su internet. Ma in quel caso si tratterebbe di qualcosa di molto diverso, rispetto a un programma con limiti geografici ben precisi.

In alcuni degli ultimi film, ti sei occupato del recente passato dell'Irlanda del Nord, con la rappresentazione della realtà urbana che hai trovato in alcune immagini d'archivio degli anni '80 (*Falls Burns Malone Fiddles*, 2003) e il "ritratto" di Bernadette Devlin (*Bernadette*, 2008). Cosa ti appassiona nella particolare costellazione socio-politica dell'Irlanda del Nord?

In realtà, mi sembra opportuno distinguere i lavori *Falls Burns Malone Fiddles* e *Bernadette* per il modo diverso in cui affrontano il contesto socio-politico. *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) si svolge in una parte circoscritta di Belfast, ma tratta in generale della sottocultura giovanile, mentre *Bernadette* affronta la situazione politica in modo più comune, nel modo cui ci hanno abituato i mass media. Se avessi girato *Bernadette* anche solo 10 anni fa, avrebbe suscitato reazioni estreme, tanto in Irlanda quanto in Inghilterra. La gente, in base alla propria appartenenza politica, lo avrebbe odiato o amato alla follia. All'epoca, però, il conflitto politico era ancora molto acceso. Ho aspettato un po' prima di occuparmi dell'argomento, perché volevo a tutti i costi evitare la retorica.

Oggi che gli episodi di violenza sono più sporadici, penso sia possibile guardare a un personaggio come Bernadette Devlin, o McAiskey, come si chiama oggi, comprendendo le sfumature politiche rappresentate da lei e da altri, invece di incasellare la sua storia nel conflitto monolitico tra repubblicani/IRA da una parte, governo britannico e lealisti dall'altra. La sua analisi



Duncan Campbell, *Bernadette*, 2008 - courtesy: the artist and HOTEL, London

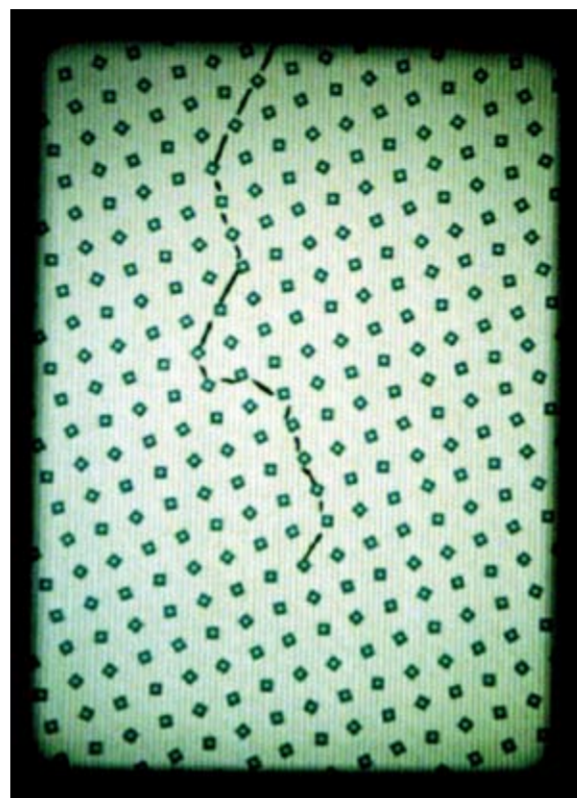
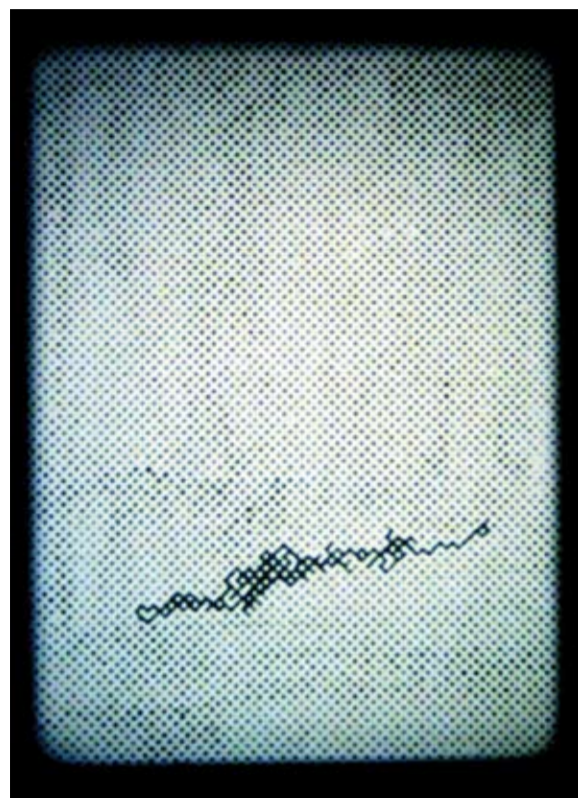
della situazione era basata più sulle divisioni di classe che su quelle religiose, una posizione ancor oggi radicale nell'Irlanda del Nord. Anche nel quadro dell'Accordo di Stormont, che avrebbe dovuto sedare tutti questi conflitti, ma in realtà non ha cancellato la segregazione, la sua concezione si rivela molto pertinente. Oggi, invece, è opinione comune che, con i Repubblicani al governo, la lotta di liberazione non esista più e quella storia sia finita per sempre. Di conseguenza, Bernadette Devlin diventa una specie d'icona immobile.

Pensi di aver prodotto una sorta di tributo alla "Madre Coraggio" Bernadette, la donna più giovane a essere eletta nel parlamento inglese nonché attivista per i diritti civili irlandesi? C'era una serie di cose che volevo evitare in *Bernadette* (2008). In genere, ci sono due modi di classificare e metabolizzare il personaggio di Devlin. Il primo è una figura alla "Madre Coraggio": l'impavida ragazza dell'Ulster. Tutti i problemi in cui si è trovata coinvolta diventano parte di un suo generico trionfo sulle avversità. Una prospettiva che volevo assolutamente evitare. Una seconda interpretazione tende a considerarla in un blocco unico con gli altri sessantottini e ad associarla ai "radical chic" dell'epoca.

Il fatto che tutte le riprese fossero girate in pellicola 16mm accentua questo aspetto. A suo tempo, lo aveva sottolineato lei stessa: ciò che stava accadendo in Irlanda del Nord non aveva niente da spartire con le rivolte studentesche contro la segregazione nei dormitori di Parigi. Ho un enorme rispetto per questa donna, e volevo che dal film trasparisse, ma mi premevano anche altre questioni, come il mio ruolo nella costruzione del suo ritratto, e la possibilità di contenere un periodo seppur breve della sua carriera in un film di 38 minuti. Non pretendo che il film sia in alcun modo esaustivo e preferisco ammettere esplicitamente il mio intervento di manipolazione sul materiale.

Comunque, le immagini che avevo a disposizione avevano già un'impostazione parziale. Essendo tratto dai notiziari televisivi, il materiale era già pesantemente tagliato. Per forza di cose, *Bernadette* è un ritratto basato sull'interpretazione mediatica, niente affatto trasparente, del personaggio. Tra l'altro, la cosa a suo tempo l'aveva irritata parecchio. I mezzi di comunicazione si sono concentrati su alcune parti della sua personalità, su una parte delle cause che sposò, lasciandone altre nell'ombra.

Hai detto di aver cercato di non veicolare un'immagine stereotipata di Bernadette Devlin. Da questo punto di vista, come ti sei avvicinato alle immagini di repertorio? Come ha contribuito questo film allo sviluppo del tuo linguaggio cinematografico, dopo l'esperienza di *Falls Burns Malone*.



Duncan Campbell, Sigmor, 2008 - courtesy: the artist and HOTEL London

Fiddles (2003), in cui hai fatto ampio uso di animazioni?
Ho utilizzato diverse strategie. *Bernadette* (2008) è composto di tre parti distinte. La prima è silenziosa, e accosta riprese realizzate da me a materiale d'archivio che la riguarda. Anche se il pubblico sa già qualcosa della sua storia, ho cercato di sfidare le sue aspettative, evitando di cedere subito alla tentazione di dipingere un personaggio eroico e avvincente. L'atmosfera è pacata e contemplativa. Volevo dare l'impressione di qualcosa di più soggettivo, e questo va contro l'impostazione media dei documentari, in cui per convenzione si tende a occultare qualsiasi inclinazione personale. Poi parte una voce narrante, che recita un copione scritto da me, alternato a stralci della sua autobiografia. L'insieme ha qualcosa d'intimistico, e c'è uno slittamento a volte impercettibile dalla prima alla terza persona. Volevo che questo producesse un contrasto con il materiale d'archivio. Invece di proporre una conclusione o tirare le somme – “questa è la verità su Bernadette Devlin” – ho preferito lasciare campo aperto alle interpretazioni.

Come ti è capitato fra le mani il materiale d'archivio sull'Irlanda del Nord di cui ti sei servito nel film Falls Burns Malone Fiddles (2003)? Chi ha messo insieme queste immagini di repertorio? Avevi in mente di far parlare le immagini fondendole con i tuoi ricordi personali e con la tua immaginazione?

Gli archivi da cui ho tratto il materiale per *Falls Burns Malone Fiddles* sono Belfast Exposed e Community Visual Images. Sono stati creati per contrastare l'immagine di Belfast deformata dai mezzi di comunicazione di massa: la visione stereotipata di Belfast, di giovani in giacca mimetica che lanciano pietre, uomini in passamontagna, pattuglie dell'esercito britannico e via dicendo. L'idea era di lavorare con gli adolescenti di Belfast ovest per offrire un punto di vista alternativo sulla vita della città. L'archivio è un sottoprodotto dell'operazione. I giovani avevano il compito di fotografare gli eventi da loro vissuti, ed erano incoraggiati ad accompagnare gli scatti con un commento scritto, anche una semplice didascalia. L'operazione è riuscita solo in parte, perché capitava che molti dei giovani coinvolti si trovassero sul posto quando accadevano i “fatti”. Così sono entrati a tutti gli effetti nei ranghi della stampa e hanno finito per produrre immagini destinate alle stesse organizzazioni contro cui, in origine, dovevano battersi. L'idea per la voce fuori campo è nata dalle didascalie che accompagnavano gli scatti. Non avevo previsto la loro presenza. Le didascalie avevano un tono esistenzialista, della serie “chi sono io?”, e altre domande tipiche del periodo dell'adolescenza...

In questo lavoro è anche notevole l'influenza di Samuel Beckett, soprattutto dei romanzi. L'idea di un narratore, smarrito e pieno

di dubbi, che cerca di raccontare una storia di cui non sa niente e di convincersi a percorrere diversi tipi di racconto: tutto questo viene da Beckett. In questo senso, *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) è una serie di false partenze. Il narratore non arriva mai da nessuna parte. Mi hanno chiesto se questo film è autobiografico, ma la verità è che non lo è, anche se le immagini vengono da un periodo in cui ero adolescente, e da questo punto di vista hanno un rapporto con la mia storia.

Nel film Falls Burns Malone Fiddles (2003), lo spettatore s'imbatte in immagini di giovani nell'Irlanda del Nord degli anni '80, mescolate ad animazioni che scompaginano questa realtà, e una voce narrante fuori campo, quella dell'attore, originario di Edimburgo, Ewen Bremner, che parla, tra l'altro, di Becker. Di quale Becker si tratta?

Howard Becker è un sociologo americano degli anni '50-'60, che ha studiato la devianza e le sottoculture nella Chicago del suo tempo. Ha avuto una grossa influenza sulla generazione di sociologi britannici degli anni '70 che si occupavano di sottoculture giovanili. È stato un pioniere dell'osservazione partecipata in sociologia che consisteva nell'osservare i fenomeni dall'interno. Becker continuava a tornare nei testi che ho letto in preparazione a *Falls Burns Malone Fiddles* (2003), in autori come Stuart Hall. Verso la fine del film, c'è una sezione composta da un collage di citazioni tratti da questi studi.

Il narratore recita brani come “la matrice all'interno della quale operano i soggetti” o “domanda: cosa fai? risposta: niente o niente di che”. Qual era il tuo intento nell'ordinare una trama così fitta di citazioni?

La parte domanda-risposta del film non è una vera e propria citazione, ma si basa su un'analoga serie di domande rivolte ai giovani per scoprire come occupano il loro tempo. Il culmine dell'interrogatorio è rappresentato dalla scena in cui un ragazzo dà un calcio a una bottiglia. È l'unico momento in cui succede qualcosa, il resto è calma piatta. Si tratta di un riferimento alla mia storia personale. Però, il suono della bottiglia presa a calci e del vetro che si rompe è anche un motivo ricorrente nella musica punk e post punk. A proposito delle citazioni, ho cercato di essere fedele alle mie fonti. Il materiale usato per l'animazione, per esempio, all'origine consisteva in una serie di diagrammi sul flusso di traffico in una città, che possedevano già di per sé una loro bellezza. C'è una certa superbia intellettuale in questo tipo d'animazione statistica”, come fosse l'ennesimo tentativo di mappare alcuni fenomeni, d'imporre una sorta di griglia a qualcosa che non si può sempre comprendere da un punto di vista razionale.

M'interessa anche la tecnica di montaggio e animazione che passa dai tuoi film ai lavori con il collage. Spesso sovrappo

forme o macchie colorate a fotografie sgranate in bianco e nero. Cosa vuoi ottenere con queste elaborazioni?
In *Falls Burns Malone Fiddles* (2003) m'interessava rendere figurativa l'animazione statistica. Penso che l'animazione sia sempre antropomorfa, soprattutto quando viene estrapolata dal suo contesto originario. Così, per esempio, le linee tracciate su uno scenario urbano statico possono assomigliare a una figura che si muove nello spazio.

In certi punti, c'è quasi un eccesso d'informazioni. Lo spettatore si trova di fronte una sovrabbondanza di dati, forse rivolta ad un'audience “colta” che “analizza” The Troubles (conflitto etno-politico la cui fine convenzionale si data agli accordi di Belfast del 1998, n.d.r.)/ambiente della classe operaia, e forse le case popolari che ci mostri nel lavoro oggi non esistono nemmeno più...

Infatti, è così. Tutte le fotografie del film sono state scattate all'interno o nelle vicinanze del complesso Divis Flats che, nel frattempo, è stato demolito. Il Divis Flats di Belfast ovest era un esperimento d'edilizia pubblica, e si rivelò un fallimento fin dall'inizio, a causa della bassa qualità della costruzione. Rappresentava anche un microcosmo dei vari conflitti in atto, ma non volevo puntare troppo l'attenzione su questa specifica realtà. C'è l'idea di qualcuno che impone un'interpretazione di questo ambiente e panorama urbano, ma da una prospettiva sociologica più generale. Da questo punto di vista, soprattutto con la cadenza scozzese della voce narrante di Ewen Bremner, potremmo trovarci in qualsiasi città inglese o irlandese.

Guardando Sigmor (2008), il tuo ultimo lavoro in 16mm, che hai esposto all'ICA di Londra, al Kunstverein di Monaco e oggi qui al Ludlow 38 di New York, mi è sembrato che, nel tuo lavoro, stiano emergendo nuovi aspetti. Puoi parlarmi di questo omaggio a Sigmor Polke, e del motivo per cui l'hai sviluppato nel collage surrealista che oggi vediamo?

Ho realizzato *Sigmor* (2008) poco dopo aver finito *Bernadette* (2008), e in questo senso ha rappresentato una sorta di antidoto al suo predecessore. Per *Bernadette* avevo svolto ricerche approfondite, ma ho finito per scoprire che quanto più completo è un archivio, tanto più risulterà incoerente e illeggibile. Il fatto che *Bernadette* abbia una conclusione aperta è il punto centrale del film. All'inizio, avevo idee molto vaghe per questo nuovo video. Volevo fare qualcosa di astratto usando l'animazione. Avevo alcuni disegni di Polke che intendeva riprendere, così ho deciso di seguire questa linea fino in fondo e di basare tutto il film sulla sua figura. Mi piace il lavoro di Polke, ma non so molto di lui. Sono certo che questo sia evidente nel film, e ancora una volta il mio scopo era questo. Il film è stato costruito a partire da una manciata di frammenti sparsi, piuttosto che da un lavoro organico di ricerca.

MARTIN ERIK ANDERSEN
NINA BEIER AND MARIE LUND
JUDITH HOPF
JACOB DAHL JÜRGENSEN
BENOÎT MAIRE
ROMAN SCHRAMM

CROY
NIELSEN

Hedemannstr. 14, D-10969
info@croynielsen.de
www.croynielsen.de



EMILY WARDILL

'Basking in what feels like 'an ocean of grace'
I soon realise that I am
not looking at it but rather, I AM it, recognising myself.'

3 APRIL - 16 MAY 2009

SUPPORTICO LOPEZ - BERLIN
Graefestr. 9-10967-info@supporticolopez.com-T+49(0)30 31989387